PINTURA-V
CR 2002

Pintura modernista

O modernismo não se limita apenas à arte e à literatura. Hoje ele abrange quase a totalidade do que há de realmente vivo em nossa cultura. Ocorre, contudo, que ele tem muito de novidade histórica. A civilização ocidental não é a primeira a voltar-se para o exame de seus próprios fundamentos, mas a que levou mais longe esse processo. Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro verdadeiro modernista.

A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de

situação semelhante a da religião. Destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples, e o próprio entretenimento parecia tender a ser assimilado, como a religião, à terapia. As artes só podiam se preservar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade.

As coisas se passaram de tal modo, que cada arte teve de levar a cabo essa demonstração por sua própria conta. O que precisava ser mostrado era o que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área.

Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus

no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela.

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada.

Os grandes mestres haviam percebido que era necessário preservar a chamada integridade do plano pictórico: isto é, afirmar a presença persistente da planaridade sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição que isso envolvia era essencial para o sucesso de sua arte, como de fato é para o sucesso de toda arte pictórica. Os modernistas não evitaram nem resolveram essa contradição, mas inverteram seus termos. Somos levados a

chá, terá esse efeito, e alienará o espaço pictórico da bidimensionalidade literal que é a garantia da independência da pintura como arte. A tridimensionalidade é o domínio da escultura, e para preservar a sua própria autonomia, a pintura teve, principalmente, que se despojar de tudo o que podia partilhar com a escultura, e foi nesse esforço, e não tanto – repito – para excluir o representativo ou literário, que ela se tornou abstrata.

Ao mesmo tempo, no entanto, a pintura modernista mostra, precisamente por sua resistência ao escultural, o quanto permanece firmemente atada à tradição, apesar de todas as aparências em contrário. Pois a resistência ao escultural data de muito antes do advento do modernismo. A pintura ocidental, em tudo que tem de naturalista, tem uma grande dívida para com a escultura, que inicialmente ensinou como sombrear e modelar para dar a ilusão de relevo, e até como dispor essa ilusão numa ilusão complementar de espaço em profundidade. No entanto, parte dos maiores feitos da pintura ocidental se deve ao esforço que tem feito ao longo dos últimos quatro séculos para se libertar do escultural. Tendo começado em Veneza no século XVI e continuado na Espanha, na Bélgica e na

uma vez, em nome do escultural, com seu sombreado e sua modelagem, que Cézanne, e após ele os cubistas, reagiram ao impressionismo, como David havia reagido contra Fragonard. Mais uma vez, porém, assim como as reações de David e de Ingres haviam culminado, paradoxalmente, num tipo de pintura ainda menos escultural do que a anterior, a contra-revolução cubista resultou num tipo de pintura ainda mais plana do que tudo o que a arte ocidental conheceu desde Giotto e Cimabue – tão plana, de fato, que mal comportava imagens reconhecíveis.

Nesse meio tempo, as outras normas cardeais da arte da pintura haviam começado com o surgimento do modernismo a sofrer uma revisão igualmente radical, embora não tão espetacular. Eu precisaria dispor de mais tempo para mostrar como a norma da forma circundante do quadro, ou a moldura, foi afrouxada, depois estreitada, depois novamente afrouxada, e posta de lado, e depois de novo estreitada, por sucessivas gerações de pintores modernistas; ou como as normas de acabamento e de textura da pintura, e de contraste de valor e da cor, foram revistas e re-revistas. Todas essas normas foram expostas a novos riscos, não só tendo em vista a

de maneira tão própria. Longe de incorrer no perigo da arbitrariedade, a arte de Mondrian se revela, à medida que o tempo passa, quase disciplinada demais, demasiado voltada, sob certos aspectos, para a tradição e a convenção; uma vez familiarizados com sua absoluta abstração, percebemos que ela é mais conservadora em sua cor, por exemplo, bem como em sua submissão à moldura, que as últimas pinturas de Monet.

Fica claro, espero, que ao expor os fundamentos da pintura modernista, tive de simplificar e exagerar. A planaridade para a qual a pintura modernista se orienta jamais poderia ser absoluta. A sensibilidade exacerbada do plano da pintura pode não mais permitir a ilusão escultural, ou o *trompe l'oeil*, mas permite e deve permitir a ilusão óptica. A primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal e absoluta, e as configurações de um artista como Mondrian continuam sugerindo um tipo de ilusão e de terceira dimensão. Só que agora se trata de uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica. Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que

contrário. Do ponto de vista da própria arte, sua convergência com a ciência vem a ser meramente acidental, e nem a arte nem a ciência dão ou asseguram realmente uma à outra nada além do que sempre o fizeram. O que a convergência das duas demonstra, contudo, é quão profundamente a arte modernista pertence à mesma tendência cultural específica que a ciência moderna, e isso é extremamente significativo como fato histórico.

Cabe compreender também que a autocrítica na arte modernista nunca foi empreendida senão de maneira espontânea e em grande parte subconsciente. Como já indiquei, tratou-se unicamente de uma questão de prática, imanente à prática, e nunca de um tópico de teoria. Ouve-se falar muito de programas relacionados à arte modernista, mas na verdade houve muito menos de programático no modernismo do que na pintura renascentista ou acadêmica. Com algumas exceções, como Mondrian, os mestres do modernismo não tinham mais idéias fixas sobre arte do que Corot. Certas inclinações, certas afirmações e ênfases, e certas recusas e abstinências também, parecem se tornar necessárias simplesmente porque o caminho para uma arte mais vigorosa, mais expressiva, passa por elas. Os objetivos

superfícies eram arbitrariamente dados pela natureza. Mas a realização de quadros significa, entre outras coisas, a criação ou escolha deliberada de uma superfície plana, e a deliberação, circunscrição e delimitação da mesma. E é precisamente nesse caráter deliberado que a pintura modernista insiste: isto é, no fato de que as condições limitantes da arte são totalmente humanas.

Quero repetir, porém, que a arte modernista não oferece demonstrações teóricas. Pode-se dizer, isto sim, que ela eventualmente converte possibilidades teóricas em possibilidades empíricas e, ao fazê-lo, põe à prova muitas teorias sobre a arte no que diz respeito à sua relevância para a prática e a experiência efetivas da arte. É somente sob esse aspecto que o modernismo pode ser considerado subversivo. Fica demonstrado que alguns fatores que antes considerávamos essenciais para a realização e a experiência da arte não o são pelo fato de a pintura modernista ter sido capaz de dispensá-los e, no entanto, continuar a proporcionar a experiência artística em seus aspectos essenciais. O fato adicional de essa demonstração ter deixado intacta a maior parte de nossos antigos

essa expectativa é frustrada, quando a fase da arte modernista em questão finalmente toma seu lugar na continuidade inteligível do gosto e da tradição.

Nada poderia estar mais distante da arte autêntica de nosso tempo do que a idéia de uma ruptura de continuidade. A arte, entre outras coisas, *é continuidade*, sendo impensável sem ela. Sem o passado da arte, e a necessidade e compulsão de manter seus padrões de excelência, a arte modernista careceria tanto de substância quanto de justificativa.[2]

Notas

1. Dominique Chateau, autor da segunda tradução para o francês de "Modernist painting", observa em Greenberg o uso de "um vocabulário militar e/ou militante, ao mesmo tempo característico do estado de espírito das polêmicas envolvendo sua teoria do modernismo, e sintomático das ambigüidades dessa teoria (...)". Ver "Kant contre Kant, notes sur la critique

obra promove a autodefinição da arte, mais se aproxima desses critérios. Os filósofos ou historiadores da arte que são capazes de imaginar que eu — ou qualquer outra pessoa — possa chegar a juízos estéticos dessa maneira lêem, surpreendentemente, muito mais o que está na cabeça deles mesmos do que o meu artigo."

Nota das organizadoras

O ensaio "Pintura modernista" foi escrito em 1960, e encontra-se publicado em *CG* IV, p.85-93. Consta também das seguintes publicações: *Forum Lectures* (Washington, DC: Voice of America), 1960; *Arts Yearbook* 4, 1961 (versão não revista); *Art and Literature*, primavera 1965; *The New Art, a Critical Anthology*, org. Gregory Battcok, 1966 (de onde foram traduzidas a versão brasileira "A pintura moderna", in *A nova arte*, e a versão francesa "La peinture moderniste", in *Peinture, Cahiers Théoriques* 8-9, 1974); *Esthetics Contemporary*, org. R. Kostelanetz, 1978; *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*, org. F. Frascina e C. Harrison, 1982 (de onde foi traduzida a versão francesa "La peinture moderniste", in *A propos de la critique*, trad. e org. Dominique Chateau, 1995).

LEITURA SUGERIDA: como textos principais sobre a discussão em torno de "Pintura modernista", indicamos: "Outros critérios", de Leo Steinberg, 1972 (cf. nesta edição), "Uma